

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

—antes al contrario— la unificación del conjunto.

Ana, sin dejar de ser lo que es, aguarda y espera su liberación. Sueña con esas vías del tren, único vehículo hacia la vida que se tiene en la colmena. El tren que deja abierta la esperanza a las cartas de la madre, que permite la llegada de un eventual, pero contundente, mundo propio, y que es el único que silba alto. Ana debe librarse de su padre, del hombre que maneja las abejas y que las analiza, sin casi percibir que él es al mismo tiempo una abeja más, enclaustrada en esa casa que, curiosamente, tiene en sus ventanales poliedros idénticos a los de una colmena. La liberación —el mito del padre— no está planteada por Erice sólo a niveles mitológicos. En este caso, gracias a la precisión de la época en que se desarrolla su película, es una liberación bastante más general, y la postura de Ana —primero expectante, más tarde llena de curiosidad activa y, por fin, libre— no le pertenece a ella sola.

La rebelión de la criatura contra su obra, la revolución de las abejas —aunque de momento sólo de la única abeja lúcida de la colmena— conecta con el mito de Frankenstein (explicitado repetidas veces en la película) para darle una nueva dimensión, más presente en nuestra perspectiva histórica actual. El desligamiento con el mundo de los silencios en el que la sangre no sea sólo un motivo más para halagar la vanidad (como en la hermana mayor), sino una pregunta y una inquietud.

«El espíritu de la colmena» es una obra sólida, estremecedora y finalmente optimista, que enriquece sus perspectivas en sucesi-

vas visiones. Nos encontramos ante una nueva posibilidad creativa, como sólo muy de tarde en tarde ocurre en el panorama cinematográfico universal. Porque Erice en su película, y espere que en sus sucesivas realizaciones, nos ofrece la única vía posible para la creación de una plena obra artística: tras un sólido entrenamiento intelectual, el compromiso con la realidad que acepta ésta en todas sus dimensiones. Desde la realidad palpable de visceras propias hasta otra, objetiva y comprensible desde planteamientos más reflexivos. Y este enfrentamiento con la vida permite a Erice —como a su protagonista— abrir rápidamente varias puertas que alcanzan finalmente la felicidad de una habitación prohibida donde el padre no se encuentra. «El espíritu de la colmena» conduce inevitablemente al espectador por caminos similares, y así la película adquiere el valor de obra magistral, de película que abre puertas por las que todos podemos también pasar.

Desde esta pequeña tribuna de la crítica cinematográfica me permito recomendar vivamente la visión de esta película más allá de la mera contemplación de sus imágenes. ■ DIEGO GALAN.

## «Hitler, un ambiguo documental reconstruido»

Las limitaciones con que cuenta «Hitler, los diez últimos días» («Hitler: the last ten days», 1972), de Ennio de Concini son las habituales del documental reconstruido. Más preocupado por la mimesis que por una interpretación histórica, el sentido del film

no va más allá de intentar suplir la ausencia de una cámara que en la realidad hubiese recogido la caída del Führer. Basándose en un testimonio directo —el del «Capitán Hoffman»— y en varias aproximaciones a cómo debieron suceder los hechos, la película quiere ser puramente objetiva, testigo imparcial de lo acontecido. Al margen de que en diversas ocasiones dicho intento se contradiga (¿cómo puede saberse, por ejemplo, cuál fue la última conversación entre Hitler y Eva Braun, en qué términos se desarrolló?), pienso que es preciso otro enfoque más complejo y enriquecedor a la hora de abordar un empeño como el intentado por De Concini. Sin que los fragmentos de documentales reales insertos en la acción aporten nada nuevo debido a la facilidad y simpleza con que están empleados.

Lo mejor son los primeros minutos, con unos títulos de créditos espléndidos y la sorpresa que causa ver la perfecta caracterización de Alec Guinness —¿quién podría pensar que es el mismo actor quien personifica a Hitler y al Papa Inocencio de «Brother Sun, Sister Moon» de Zeffirelli!—, en un esfuerzo que no ha dejado de ser criticado en la propia Inglaterra, donde el film tuvo dificultades de exhibición por considerarse ideológicamente ambiguo al propietario de las cadenas de cines que lo tenía contratado. «Soy antinazi como el primero —se vio obligado a declarar Guinness—, pero como actor tenía que atenerme al punto de vista de Hitler. Detrás de la imagen del tirano debía existir un hombre con sus problemas emotivos, un hombre que sabía ser cortés cuando



«Hitler, los diez últimos días» («Hitler: the last ten days», 1972), de Ennio de Concini.

la ocasión lo requiera. Yo debía representar a Hitler tal como era; de lo contrario, la caracterización no habría sido perfecta».

Desde luego, la acusación de ambigüedad no habría sido descabellada. Creo que en mayor grado por esa búsqueda de imposible objetividad, de mimetismo a ultranza —que ha presidido la elección de actores y la construcción del decorado, espléndido por otra parte—, que por motivos de orden ideológico. Es insuficiencia más que reaccionarismo lo que se desprende de «Hitler, los diez últimos días». Incluso en el propio tratamiento del dictador nazi, presentado como un enfermo, como un neurótico obsesivo, y no como la encarnación de unas determinadas ideas al servicio de intereses económico-políticos muy definidos, con las ansias expansionistas del gran capital alemán como última motivación. De sobra es sabido que si se patologiza a un personaje, se le priva instantáneamente de su «peligrosidad», de su carácter representativo, al confinarle en los límites de «caso aparte». Y si Hitler lo fue —afortunadamente— en buena medida, todos sabemos que su trayectoria tampoco ha sido única en la historia de la Europa contemporánea. Veo muy posible que en sus últimos días de existencia fuese un obseso de la traición y que su incalculable ego-

tismo, su megalomanía habitual, se acrecentasen al máximo. Pero por ello mismo, el punto de vista de De Concini tenía que haber sido lo suficientemente amplio, lo suficientemente rico, como para completar esta postera fisonomía. Porque, insisto, hacer de Hitler un enfermo me parece otorgarle un favor que su siniestra memoria no se merece de ninguna manera.

Quizá la causa de buena parte de las objeciones radiquen en la falta de madurez como director de Ennio de Concini. Conocido guionista del cine italiano («Divorcio a la italiana», de Germi, por ejemplo) y de coproducciones sin interés («Madame Sans-Gêne», «Los cañones de San Sebastián»), vela aquí casi sus armas en la puesta en escena. Y si ha logrado dar un clima claustrofóbico —apoyado en la fotografía de Ennio Guarnieri y el ya citado excelente trabajo en la decoración de Michael Lamont—, a las insuficiencias descritas se une, en el lado negativo de la balanza, una especie de trivialización de los hechos que intenta —sin conseguir— aligerar el ritmo pesante del film. Entre el cincuenta y seis cumpleaños de Hitler, con que arranca la película, la boda con Eva Braun y su celebración posterior, y diversos momentos humorísticos, más parece que estamos viendo una «soirée» mundana que la espera

angustiosa de un trágico final presentido.

Y, al fondo de lo que escribo, una pregunta me inquieta: ¿por qué, en 1973, la «moda Hitler»? ¿Por qué casi simultáneamente a «Hitler, los diez últimos días», surgen otras películas sobre el Führer? ¿Por qué su figura vuelve a interesar? ¿Por qué las tiendas de París y Londres están llenas de «gadgets» relacionados con el nazismo? Me temo que la respuesta supera con mucho los límites de una reseña cinematográfica. ■ FERNANDO LARA.

## ARTE

Yo vengo hablando aquí, con relativa frecuencia, de la Escuela Pictórica de Pamplona, para referirme genéricamente a un grupo de jóvenes pintores que enfrentan a la realidad de una manera especialmente crítica, en la que se superponen los valores expresivos a los puramente pictóricos. Lo que trae hoy hasta nosotros Juan José Aquerreta, tan densamente cromático y pictorista, ¿puede considerarse una voz particular dentro de esa escuela?

## AQUERRETA. Galería SEN. Madrid

Desde luego, la pintura del joven pamplonés —¿o pamplonés?— Juan José Aquerreta no se ajusta a esas dimensiones críticas, o por lo menos documentales, que yo advierto en lo que he llamado «Escuela de Pamplona». Pero posee, en cambio, una penetración especial en

# ARTE • LETRAS • ESPECTACULOS

ciertos aspectos de la realidad visual que, sin ser específicamente críticos, tienen, sin duda, una vitalidad, a veces casi apologética, que lo acercan incluso al expresionismo. Pero no: tampoco es Aquerreta un expresionista. No es de esos que fuerzan la expresión de la realidad que relatan con una mueca o un gesto acentuador de la misma. ¿Qué es Aquerreta? A veces, uno llegaría incluso a concederle el apelativo de «impresionista» cuando se enfrenta a su obra, de tal manera hay en toda ella una última razón pictórica, cromática, definiendo todo su relato sin apelar nunca a las lineaciones envolventes, ni mucho menos a las acentuaciones con trazos negros; de tal manera todo en él es color, en definitiva, incluso la sombra, incluso la ausencia de color. Y sin embargo...

Y sin embargo, le falta para ser un impresionista la vocación de serlo. Aquerreta tiene en su mano la metodología y el instrumental impresionistas; lo que no tiene en su mano, porque no quiere tenerlo, porque lo rechaza con deliberación, es el ideal del impresionismo. Si tuviera ese ideal, no tendría tanto un problema cromático cuanto un problema luminoso; habría sabido, porque habría querido, transferir el problematismo cromático a problematismo luminoso, como cualquier impresionista de los que ya sabemos. Pero no, a él le interesa el color como definidor de caracteres, mucho más que la luz como definidora de situaciones espaciales. Quiero decir, en definitiva, que le interesa más la expresión que la impresión. No niego definitivamente algunas últimas razones luministas para ciertas

expresiones cromáticas de Aquerreta. No le niego una última justificación en esa lógica. Pero, en definitiva, esa última justificación de su pintura es ocasional y táctica: algo así como si necesitara provocar al Sol para justificar los colores calientes.

Pero si no es un luminista, aunque emplee la luz, ni es un impresionista, aunque se valga de todos los recursos del cromatismo pictórico; si tampoco es un expresionista, aun cuando tampoco rechace, si así lo necesita, ciertos recursos expresivos; si no es nada de eso, ¿qué es Aquerreta?

Es... lo diré de una manera paródica: es un expresionista de buenas intenciones. Es un pintor cuyo recurso cromático, sin desdeñar una posible referencia luminosa, no quiere depender inequívocamente de la luz, como en el mundo impresionista, sino directamente del color, y dentro del color, del carácter que las cosas imprimen a través del mismo. ¿Es un «neo-impresionista», un hombre que ha sabido abstraer el color de su condicionante luminosa? Si, para situarlo, se trata de acercarlo a alguna de las clasificaciones establecidas, yo diría que a lo que más se acerca es a un «nabi», a aquellos hombres, los secuaces de Maurice Denis, que en los tiempos posimpresionistas aceptaron el legado cromático, pero, sin llegar a ser expresionistas, por eludir la esquina hiriente de esa actitud, trataban de descubrir un mundo entre mágico y ensañado, a veces místico, a veces visionarios. Un mundo pastoral y casi siempre bucólico, por supuesto muy lejano, sobre todo, temáticamente, del demonismo que ya apuntaba en los primeros expresionistas.

Aquerreta es algo pa-

recido a eso, pero tampoco es eso... En esta especie de investigación sobre lo que es Aquerreta, despejando sucesivamente lo que no es, hay que preguntarse al fin, ¿qué es ese joven pintor pamplonés? Es... precisamente eso: un pintor. Un artista que tiene sentido casi goloso y mágico de la posibilidad de la pintura traducida a su potencia cromática. Lo que primero se ve en él, en su obra, lo primero que se le advierte, es la entrega gozosa y casi mágica a la gloria de pintar. Y lo que potencia soberanamente a su pintura es la reserva en que él quiere dejar siempre, en último extremo, a su potencia pictórica. Por así decirlo, Aquerreta baja hacia los tonos graves lo que podían ser los tonos agudos de color y la pintura. Todo en su obra tiene una como media voz deliberada, en la que queda indicada su posibilidad pictórica, pero en donde no se abusa nunca de su capacidad. Sus cuadros tienen algo sinfónico.

Conociendo al personaje se podría pensar en que toda esa mesura y contención es el trasunto, en su obra, de algo modesto y como tímido y candoroso que circula por su vida. Pero no. En esa obra hay más energía y más vitalidad de lo que podemos suponer al primer golpe de vista. Yo no soy partidario de usar en estas crónicas, que pretenden ser sólo de justificaciones críticas, los juicios de valor. Pero alguna vez, uno puede romper con su propia ley para decir paladinamente que, al margen de la posible evolución posterior de Aquerreta, en él hay un pintor definitivo que no creo que vaya a defraudarnos nunca. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

triumfo  
RECOMIENDA

## LIBROS

DIARIO DE LA GUERRA DEL CERDO, A. Bioy Casares. Alianza Editorial. CAPITAL DEL DOLOR, Paul Eluard. Alberto Corazón. DIARIO MINIMO, Umberto Eco. Península. LA UTOPIA ANARQUISTA BAJO LA II REPUBLICA ESPAÑOLA, Antonio Elorza. Ayuso. LAS CIENCIAS SOCIALES COMO FORMA DE BRUJERIA, S. Andreski. Taurus. LA FORMACION DE LA SOCIEDAD CAPITALISTA EN ESPAÑA, Santiago Roldán, José Luis García Delgado y la colaboración de Juan Muñoz. Cajas de Ahorro. LA REFORMA AGRARIA DE LA II REPUBLICA, Pascual Carrión. Ariel. METODOLOGIA DE LA HISTORIA SOCIAL DE ESPAÑA, Manuel Tuñón de Lara. Siglo XXI. REVOLUCION EN ALEMANIA (I), Pierre Broué. Redondo. ESPAÑOLES AL MARGEN, Américo Castro. Júcar. SUPERIMPERIALISMO, M. Hudson. Dopesa. RUSSELL, A. G. Ayer. Grijalbo. PSICOANALISIS Y EDUCACION, W. Reich. Anagrama. DOCUMENTOS SECRETOS DE LA I. T. T. Fundamentos.

## CINE

### Madrid

EL ESPIRITU DE LA COLMENA, de Erice (Conde Duque). EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESIA, de Buñuel (Alexandra). ROMA, CIUDAD ABIERTA, de Rossellini (Palace). PASEO POR EL AMOR Y LA MUERTE, de Huston (Pompeya). CABARET, de Fosse (Albéniz). LA CASA DE CRISTAL, de Gries (Progreso). CON LA MUERTE EN LOS TALONES, de Hitchcock (Emperador). EL DIA DE LOS TRAMOSOS, de Mankiewicz (Cristal). LA HABITACION MALDITA, de Girard (Coimbra-Copacabana). LA HUELLA, de Mankiewicz (Paz). ODIO EN LAS ENTRAÑAS, de Ritt (España). PEQUEÑO GRAN HOMBRE, de Penn (Galaxia). TIEMPOS MODERNOS, de Chaplin (Texas). TRES EN UN SOFA, de Lewis (El Pilar). ULTIMO DOMICILIO CONOCIDO, de Giovanni (España [Campamento]). PROGRAMACION CINE BELLAS ARTES.

### Barcelona

PASION, de Bergman. EL JARDIN DE LAS DELICIAS, de Saura. ESTOS SON LOS CONDENADOS, de Losey (Alexis). PLACIDO, de Berlanga (Aquitania). LA MUERTE EN ESTE JARDIN, de Buñuel (Arcadia). ROMA, CIUDAD ABIERTA, de Rossellini. DON QUIJOTE EL AMARGAO, LA FIEBRE SUBE A EL PAO, EL GRAN CALAVERA y LA JOVEN, de Buñuel (Ars). LA SALAMANDRA, de Tanner (Publi). EL BAILE DE LOS VAMPIROS, de Polanski (Diorama). CABARET, de Fosse (Florida Cinerama). LA CASA DE CRISTAL, de Gries (Cristal-Favencia-Marina). EL CASO MATTEI, de Rosi (Condal). CONFESIONES DE UN COMISARIO, de Damiani (Bohemio-Galileo-Ideal-Venecia). ESPLENDOR EN LA HIERBA, de Kazan (Ambos Mundos-Padró).

## TEATRO

### Madrid

LA COCINA, de Arnold Wesker (Goya). UNA, ENTRE MIL MUJERES, de E. A. Whitehead (Valle-Inclán).

### Barcelona

LOS BUENOS DIAS PERDIDOS, de Antonio Gala (Barcelona). GASPARD, de Peter Handke-José Luis Gómez (Capsa).